

## La Voix-séduction à propos de Laure Conan

Francine Belle-Isle

Volume 11, numéro 3, décembre 1978

Lectures psychanalytiques

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500472ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500472ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Belle-Isle, F. (1978). La Voix-séduction à propos de Laure Conan. *Études littéraires*, 11(3), 459–472. <https://doi.org/10.7202/500472ar>

# LA VOIX-SÉDUCTION

À PROPOS DE LAURE CONAN

---

*francine belle-isle*

---

Il arrive que le corps se mette à parler, en dépit ou à cause des refoulements impérieux que lui impose le discours. Dire ou ne pas dire, voilà l'incessante question posée à toute chair enfermée dans les exigences du bien paraître. La plupart du temps, le corps se plie à cette discipline, joue avec succès le jeu de la prudence. Mais il arrive qu'énervé par la trop grande sévérité du pari, il relâche sa vigilance, oublie de boucher toutes les ouvertures, laisse passer enfin sa parole. Pour que celle-ci ne soit pas donnée en vain, encore faut-il apprendre à la recueillir là où elle se trouve, même si le lieu de résonance nous semble insolite.

Se mettre à l'écoute d'un texte littéraire, c'est d'abord entendre le message officiel, suivre le canal volontaire de la communication, entrer dans les desseins du dire. Mais c'est aussi repérer la parole parallèle, trouver l'issue offerte au désir, donner place à l'inter-dit. Une lecture psychanalytique permet ce cheminement jamais achevé à travers les ruses et les perversions du langage et prête une oreille attentive à tous les déplacements susceptibles de compliquer la communication. Grâce à cette politique du second regard, le critique peut alors se pencher sur « l'inquiétante étrangeté » que le texte lui livre au détour d'une page et en faire, pour un temps, l'objet principal de sa réflexion.

Maintenue trop longtemps dans le cadre religieux et patriotique de son contenu manifeste, l'œuvre de fiction de Laure Conan était devenue un monument national, mais avait perdu tout véritable pouvoir d'évocation. Nous espérons avoir montré ailleurs<sup>1</sup> que le texte conanien cachait un bouillonnement intérieur d'une rare intensité et que sous des dehors paisibles, il était plein de remous passionnants. Nous voudrions maintenant explorer une veine nouvelle de ce corps littéraire, marginale certainement, mais l'expérience nous a appris à nous défier d'un ordre arbitraire de priorité, puisque c'est presque toujours « à côté » que se dit l'essentiel.

---

Si l'abbé Raymond Casgrain a pu comparer *Angéline de Montbrun* (à n'en pas douter le texte le plus audacieux de Laure Conan) à «un livre dont on sort comme d'une église, le regard au ciel, la prière aux lèvres, l'âme pleine de clartés et les vêtements tout imprégnés d'encens»<sup>2</sup>, il faut bien que l'œuvre entière ait des airs de chasteté! Il est vrai que le désir a beaucoup de peine à se frayer un chemin jusqu'à la claire surface des mots, qu'il se masque sans cesse derrière les bienséances. Mais cela ne l'empêche pas de courir partout, de chercher un trou dans lequel se fixer, d'exploser parfois en d'indécentes révélations. Parce que ce désir est un désir inquiet, tourmenté, culpabilisé, parce qu'il n'ose pas se nommer désir, il voile le registre de la génitalité, le déplace à un niveau plus discret, plus confortable.

C'est la Voix qui devient lieu sexuel et organe de séduction. C'est elle qui orchestre la ronde des corps, qui polarise les jeux érotiques. Dans les textes de Laure Conan, la voix exerce une étonnante fascination, attire à la façon d'un aimant, émeut facilement jusqu'aux larmes. D'abord senties comme sans grand intérêt, certaines scènes prennent une signification inattendue lorsqu'on y décante le rôle de la voix. Revues sous cet angle, les relations interpersonnelles s'enrichissent encore et plusieurs de leurs composantes se trouvent confirmées.

Cet aspect sexuel de la voix s'explique aisément ainsi que nous l'indique Guy Rosolato dans un article d'une très grande intuition :

**On soulignera avant tout le fait que la voix est la plus grande puissance d'émanation du corps. Le nourrisson très tôt en prend mesure, comme une irradiation de sa masse encore peu mobile de chair vers un espace autrement plus vaste, couvrant une aire qui se révélera s'étendre dans toutes les directions et franchir les cloisons qui font obstacle à la vue. Dès l'origine le cri est la manifestation de l'excitation de la matière vivante, dans la douleur ou le plaisir, à la fois autonome et réagissant aux incitations, — excitation qui est la vie elle-même<sup>3</sup>.**

Capable de s'évader hors du corps qui la supporte mais parfois indocile aux volontés de ce corps, la voix résonne d'une puissance phallique évidente, épouse les performances et les fiascos de l'organe mâle. Si Maurice Darville a tout pour devenir un excellent orateur, comme Mina, sa sœur, le lui rappelle, il reste que devant Angéline, il est souvent «sans voix» :

Tu ne saurais croire combien je suis humilié de cet embarras de paroles qui m'est si ordinaire auprès d'elle, et si étranger ailleurs<sup>4</sup>.

Thérèse Raynol, elle aussi, connaît cette sidération, ce quasi-mutisme devant Francis Douglas, par qui elle avoue être troublée avant même que de le bien connaître :

[...] je n'étais pas à mon aise, près de ce héros. Il me semblait qu'il lisait dans mon âme, et, comme je me rends compte que je m'occupe un peu trop de lui, chaque fois que je rencontrais son regard ma timidité augmentait. J'avais beau me dire que je ne suis pas transparente, je ne pus parvenir à me le persuader. [...] M. Douglas, qui était, lui, parfaitement à l'aise, essaya plusieurs fois d'engager la conversation avec moi, et ne réussit pas [...] <sup>5</sup>.

La peur d'être « transparente » exprime fort bien la gêne de voir le désir mis à nu. Il en résulte une gaucherie exagérée, une dissonance dans l'attitude qui a vite fait de trahir le malaise du corps, un silence qui raconte l'extrême émotion de la chair.

D'ailleurs, toute la première partie d'*Angéline de Montbrun* (la vie heureuse à Valriant, avant la mort du père) est habitée par la Parole. Parole qui n'est pas dite et qui devrait l'être : Maurice doit avouer à Charles de Montbrun qu'il aime Angéline mais n'y arrive pas. Parole qui a été dite et qui n'aurait pas dû l'être : Maurice a déclaré son amour à Angéline mais ne devait pas troubler ainsi la jeune fille. Cette circulation malhabile de la parole constitue ici l'essentiel de l'action dramatique et rend parfaitement compte de l'ambiguïté des relations entre les trois protagonistes. Et au fond, la rupture d'Angéline et de Maurice, après la mort de Charles, n'est rien d'autre qu'une parole donnée qui semble se reprendre et qui, à cause de cela, est fièrement rendue !

Sous cet angle de l'émission verbale, la fameuse scène d'*À l'œuvre et à l'épreuve* où Charles Garnier subit une dernière fois le charme de Gisèle Méliand au bord d'une mer agitée, prend une dimension surprenante :

Sous cette pâleur ardente, il n'avait plus l'air d'un ange ; je sentis qu'il m'aimait, que toutes ses résolutions lui échappaient, qu'il allait parler.

Gisèle, que Dieu me pardonne, commença-t-il d'une voix à peine intelligible, me regardant toujours dans un trouble terrible, je...

Mais, à ce moment, une alouette, s'envolant du rocher, le frappa au visage de son aile et s'élança vers le ciel *en chantant*.

La parole expira sur ses lèvres. Il pâlit affreusement, et du regard suivit l'oiseau avec une attention extraordinaire, solennelle.

L'alouette monta tout droit, d'un vol facile, rapide. Nous l'avions perdue de

vue dans les nuages que *nous entendions encore son chant*. — Elle va porter au ciel les joies de la terre, lui dis-je, sans trop savoir ce que je pensais.

Lui détourna les yeux, se recula brusquement, et, cachant sa tête contre le rocher qui domine la mer, sanglota<sup>6</sup>.

La violence du désir éclate, l'émotion sexuelle va oser se traduire en acte d'amour, mais avorte au dernier moment, s'éteint d'une mort prématurée, comme terrassée par le sentiment de son insignifiance devant la grâce et l'agilité de l'oiseau. Quelle parole humaine pourrait donc rivaliser avec le chant de l'alouette? Ce n'est pas l'unique endroit où le texte de Laure Conan suggère cette opposition entre la parole dite et la parole chantée, entre la parole infirme et la parole triomphante.

Le chant, comme prolongement idéal de la voix, devient le signe par excellence d'une activité sexuelle libérée. À chaque fois que le sujet réussit à vaincre ses peurs, à chaque fois qu'il échappe à ses résistances, sa parole se transcende en musique. Maurice Darville l'explique à Mina en termes fort clairs :

Elle [Angéline] me pria de chanter, et j'en fus ravi. [...] Tu m'as dit bien des fois que je ne chante jamais si bien qu'en sa présence, et je le sens. Quand elle m'écoute, alors le feu sacré s'allume dans mon cœur, alors je sens que j'ai *une divinité en moi*<sup>7</sup>.

C'est l'instant de grâce où tombent toutes les interdictions, où la culpabilité se change en sentiment de victoire, où la séduction retrouve enfin ses droits. Dans la tristesse de l'éloignement, Angéline se souvient qu'il fallait à Maurice « la musique pour laisser parler son âme » ; et alors, « avec quelle puissance son âme se révélait !<sup>8</sup> » Tous se passe donc comme si l'élément musical apportait ce qui manque à la parole pour être fascinante, irrésistible. Quand « le dire s'emporte jusqu'à chanter », selon la belle expression de Roland Barthes<sup>9</sup>, quand le corps est engagé dans la voie de la signification, quand le texte accepte ses racines pulsionnelles, la parole rejoint une transparence qui dépasse les mots et fait jaillir le désir en pleine lumière.

Dans une lettre à son frère Maurice, Mina Darville souligne le trouble profond dans lequel la parole chantée plonge la candide Angéline. En femme avertie, elle voit les dangers d'une situation qui annihile toute résistance, qui oblige le cœur à livrer ses secrets, qui force le corps à dire son émoi :

Ta voix la ravit. Je l'ai vue pleurer en t'écoutant chanter, ce que, du reste, elle ne cherchait pas à cacher, car c'est la personne la plus simple, la plus naturelle du monde, et, n'ayant jamais lu de romans, elle ne s'inquiète pas des larmes que la pénétrante douceur de ton chant lui fait verser. Moi, en semblables cas, je ferais des réflexions; j'aurais peur des larmes<sup>10</sup>.

Si l'aspect nettement sexuel de la scène saute aux yeux, il faut voir, en même temps que Mina, le subtil malentendu sur lequel repose l'entente érotique : le jeu des corps n'est possible que parce qu'il échappe à la censure de la conscience, parce qu'il a lieu à l'insu du moi. Que se dissipe l'équivoque et le sujet devra aussi renoncer à la douceur de cette belle voix. Dans une œuvre où l'appel des sexes est voué à l'échec, la culpabilité trouve partout à imposer ses interdits.

Un passage d'*Angéline de Montbrun* montre clairement la force de séduction de l'organe vocal, son incontestable pouvoir d'attraction, son étroite parenté avec les pulsions de vie. L'aveu d'Angéline s'étale sur deux longues pages qui nous disent admirablement ce que représentait pour elle la voix de Maurice :

**Si, une fois encore, je pouvais l'entendre, il me semble que j'aurais la force de tout supporter. Sa voix exerçait sur moi une délicieuse, une merveilleuse pulsance; et, seule, elle put m'arracher à l'accablement si voisin de la mort où je restai plongée, après les funérailles de mon père.**

**[...] Pendant que je gisais dans cet abattement qui résistait à tout, et ne laissait plus d'espoir, tout à coup une voix s'éleva douce comme celle d'un ange. Malgré mon état de prostration extrême, le chant m'arrivait, mais voilé, comme de très loin. Et le poids funèbre qui m'écrasait, se soulevait; je me ranimais à ce chant si tendre, si pénétrant<sup>11</sup>.**

Dans le combat à mort que se livrent Maurice Darville et Charles de Montbrun pour la possession d'Angéline, Maurice a un moment l'avantage. Angéline va choisir de vivre, elle va se laisser « sauver » :

**Le chant se continuait toujours. J'écoutais comme si le ciel se fût entr'ouvert et il vint un moment où j'aurais succombé, sous l'excès de l'émotion, sans les larmes qui soulagèrent mon cœur. Elles coulèrent en abondance, et à mesure qu'elles coulaient je sentais en moi un apaisement très doux<sup>12</sup>.**

Le texte précise que cette scène s'est répétée souvent, que Maurice a chanté bien des fois pour apaiser les tristesses d'Angéline! C'est donc en connaissance de cause que la jeune fille renoncera finalement à la voix de Maurice, qu'elle écartera de son chemin l'amour de son fiancé. Laure Conan aurait-elle inconsciemment eu peur des envoûtements de la

parole sexualisée, se serait-elle spontanément méfiée de « cette étrange émotion » réveillée par les vocalises du héros ? Il reste que le grand regret d'Angéline, dans sa solitude, sera de ne plus entendre « ce chant ravissant qui faisait oublier la terre — ce chant céleste qui consolait en faisant pleurer <sup>13</sup> »...

D'ailleurs, Mina aussi est sensible aux accents mélodiques de son frère Maurice. Dans une lettre à son amie Emma, elle constate en souriant que la voix du jeune homme « est plus veloutée que jamais » <sup>14</sup>. À Maurice lui-même, à qui elle écrit son ennui, elle avoue tendrement :

**Mon cher Maurice, tu ne saurais croire comme j'ai hâte d'entendre ta belle voix dans la maison. Depuis que tu es amoureux, tu ne sais pas toujours ce que tu dis, mais ta voix a des sonorités si douces. Tu m'as gâté l'oreille, et tous ceux à qui je parle me paraissent enrhumés <sup>15</sup>.**

Nous savions déjà qu'une sorte de complicité unissait Maurice à Mina, que leur relation débordait largement la simple affection fraternelle. Tout au long du roman, en effet, Mina a envers Maurice des attitudes de mère : elle lui indique le chemin à suivre pour être agréé du père d'Angéline et en devenir le fils. Elle-même espère gagner l'amour de Charles de Montbrun et ainsi partager avec lui l'autorité parentale. Que la voix de Maurice ait pour elle aussi des charmes certains, voilà qui jette sur leur intimité des ombres incestueuses fort intéressantes. La sourde agressivité qui traverse l'amitié de Mina et d'Angéline n'aurait donc pas Charles comme unique source : Maurice constituerait aussi un enjeu d'importance.

Même Charles de Montbrun, malgré sa belle réserve, est ému par le chant de Maurice. Son « armure enchantée » ne semble pas très efficace contre les séductions musicales du jeune homme. Il ne songe pas à dissimuler le plaisir évident que lui procure la voix de Maurice, à la grande satisfaction de celui-ci d'ailleurs :

**J'avais repris ma place depuis longtemps, et personne ne rompait le silence. Enfin, M. de Montbrun me dit avec la grâce dont il a le secret : « Je voudrais parler et j'écoute encore » <sup>16</sup>.**

Angéline nous dit que son père avait même ses préférences dans le répertoire de Maurice : « Ce chant, mon père l'aimait et le lui demandait souvent <sup>17</sup> ». Nous savions déjà à quoi nous en tenir quant à l'intérêt mutuel que se portent

Charles et Maurice. Il est clair que si le jeune homme semble adorer la fille, c'est à son père qu'il fait la cour ! La scène du cygne, au bord de l'étang de Valriant, joue constamment sur une équivoque que la grâce phallique du bel oiseau entretient à plaisir. Il faudrait s'interroger sérieusement sur cette folle exaltation qui s'empare de Maurice devant une Angéline embellie par « les rayons brûlants du soleil <sup>18</sup> ». Et que penser du brusque refroidissement de la passion de Maurice pour la jeune fille, une fois le père mort ? Quoi qu'il en soit, malgré les réticences de M. de Montbrun à ce « qu'on dise les doux riens à sa fille, ou la divine parole <sup>19</sup> », il ne semble cependant pas interdire à Maurice de chanter, surtout s'il est de ceux qui peuvent écouter cette voix « si douce, si pénétrante, si expressive <sup>20</sup> ».

Dans l'œuvre de Laure Conan, les hommes ne sont pas les seuls à posséder un bel organe vocal. Au contraire. Si Francis Douglas chante parfois pour Thérèse Raynol (et encore chante-t-il « à demi-voix <sup>21</sup> »), si Jean de Tilly fait un jour pleurer Thérèse d'Autrée avec « l'ardente flamme <sup>22</sup> » de sa voix, il n'y a guère que Maurice Darville qui soit vraiment prodigue de ses talents musicaux. Thérèse d'Autrée sent confusément, en effet, que cette « envolée » amoureuse de Jean est exceptionnelle et que ce chant qui fait « bondir son cœur » n'aura pas de lendemain :

**Mais quand la voix aimée s'éteignit, quand elle n'entendit plus que les souffles du printemps à travers les arbres, un froid subtil, une étrange tristesse, l'envahit, et, sans trop savoir pourquoi, elle pleura. Le rayon divin s'était volé. Sa foi au bonheur avait faibli. Une crainte lui serrait le cœur <sup>23</sup>.**

Quant à Francis Douglas, le texte nous apprend très crûment que, depuis la mort de son ami Charles de Kerven, il n'a plus jamais chanté. Et lorsqu'il va consentir à le faire à nouveau pour l'amour de Thérèse Raynol, le contexte homosexuel est maintenu en dépit des apparences. Car à travers Thérèse, c'est à Charles que Francis s'adresse, c'est pour lui qu'il choisit *les Adieux* de Schubert :

**[...] mais aujourd'hui il me semble que je trouverai de la douceur à vous chanter quelque chose que ce cher ami aimait et chantait souvent <sup>24</sup>.**

Thérèse n'est que la spectatrice privilégiée de cet acte d'amour qui se passe en dehors d'elle. Elle n'est d'ailleurs pas dupe de la situation et accepte, avec une étrange com-



plicité, d'être émue par un chant qui trouve ailleurs qu'en elle sa source d'inspiration :

**Ah ! quelle émotion, quelle puissance de sentiment il y avait dans sa voix, et comme j'aurais voulu être seule pour pleurer à mon aise ! Qu'elle est touchante cette amitié qui survit à la mort, au temps et à l'amour<sup>25</sup> !**

Loin de s'inquiéter des antécédents sexuels de Francis, Thérèse les accueille, au contraire, avec une compréhension étonnante :

**[...] et pourtant je vois avec une sorte de joie que rien ne le consolera jamais entièrement de la mort de son ami. Il est si bon d'être aimé d'un cœur qui n'oublie point ! Oui, je le sais, son ami lui manquera toujours, toute ma tendresse sera impuissante à le consoler complètement, mais aussi, si je mourais, personne ne me remplacerait dans son cœur<sup>26</sup>.**

Le raisonnement est pour le moins déroutant. Si Thérèse est ravie par la perspective de remplacer, même imparfaitement, Charles de Kerven auprès de Francis, serait-ce parce qu'elle se réjouit de pouvoir seule servir de support à une ardeur qui s'appuie ordinairement sur une image phallique ? L'œuvre de Laure Conan est très souvent marquée de ce contentement narcissique que ressent la femme devant la reconnaissance de sa « puissance », mais il deviendrait hors de notre propos immédiat de nous y attarder davantage.

En tout cas, dans cette affaire de déploiement vocal, les femmes prennent facilement la relève des hommes et soutiennent fort bien la comparaison. Déjà dans *Un amour vrai*, la démarche de séduction ne fonctionne pas à sens unique. Bouleversée par le chant de son amant, Thérèse Raynol émeut également Francis avec les charmes de sa voix. Touché une première fois par « une vieille mélodie écosaise » que Thérèse avait jouée au piano et qu'il avait écoutée « avec un plaisir évident<sup>27</sup> », Francis est « plus ému qu'il ne voulait le paraître » quand un soir, pour lui seul, Thérèse entonne le *Salve Regina* :

**[...] j'ai l'habitude de le chanter tous les soirs et aujourd'hui je veux que vous m'écoutez. Ce chant à la Vierge était une de nos plus douces et de nos plus chères habitudes. La voix de Thérèse était fort belle, et ce soir-là elle y mit une indicible expression de confiance et d'amour<sup>28</sup>.**

L'impression est profonde, le trouble intense, puisque longtemps après, dans la quiétude de la Chartreuse, Francis ne peut entendre cette prière chantée (cette fois par une

voix d'homme, il n'est pas inutile de le mentionner !) sans en être remué jusqu'aux larmes :

**Une voix admirablement belle chanta le *Salve Regina*, et ce chant suave, réveillant dans mon cœur l'émotion la plus douce et la plus déchirante, je pleurai longtemps** <sup>29</sup>.

L'émotion est sexuelle, bien sûr, et trahit chez Francis les restes d'une sensibilité que l'austérité du monastère n'a pas réussi à étouffer. Il a beau dire qu'il est venu à la Chartreuse « sans combat » et que, depuis la mort de Thérèse, « le monde ne [lui] est plus rien <sup>30</sup> », il est si fragile devant les beautés du cantique qu'il serait trop naïf de le croire sur parole. Dans son agonie, au moment où il se réjouit à la pensée de « tomber dans les bras de Celui qu'[il a] le plus aimé » (Dieu ou Charles de Kerven ?), Francis réclame encore le *Salve Regina* et ses frères religieux avouent qu'« il aimait ce chant, [...] et ne l'entendait jamais sans s'attendrir visiblement <sup>31</sup> ». Sous les masques habiles du dépouillement et du sacrifice, le corps parle, le désir passe.

À l'œuvre et à l'épreuve est le texte où s'affirment le mieux les puissants attraits de la voix féminine. Gisèle Méliand sait-elle bien tous les ravages que sa voix « singulièrement agréable <sup>32</sup> » fait autour d'elle ? Cette enfant qui « chante comme les anges » <sup>33</sup> connaît-elle le pouvoir immense de cette « voix incomparable », qui très souvent « avait fait couler bien des larmes <sup>34</sup> » ? Hommes et femmes sont séduits indifféremment, demandent la faveur d'être émus, transportés, enlevés « aux fatigues et aux tristesses de la terre <sup>35</sup> ». À Port-Royal, où Gisèle a passé plusieurs années, le chant avait sa place, une place de choix puisqu'il constituait « le seul luxe <sup>36</sup> » de cette froide et sévère maison. Même la mère Angélique Arnauld, pourtant l'image de l'austérité, est très sensible au charme vocal de Gisèle :

**Parfois, la célèbre religieuse se faisait amener l'enfant. Sa voix la ravissait : et, si la règle l'eût permis, elle l'aurait écoutée, des heures entières, avec délices** <sup>37</sup>.

La restriction que s'impose mère Angélique souligne le secret danger qu'il y aurait à s'abandonner totalement aux douceurs amollissantes de la voix aimée. Le texte nous dit que bien des fois, en écoutant chanter Gisèle, la supérieure de Port-Royal avait refait le même rêve : que Dieu fasse à la

jeune fille la grâce de la « vouloir toute à Lui<sup>38</sup> ». Il faut pourtant comprendre que ce louable désir de la religieuse n'est pas tout à fait désintéressé. Vouloir Gisèle toute à Dieu, c'est la vouloir aussi toute à elle, puisqu'alors la jeune fille ne quitterait pas Port-Royal et resterait sous sa bienveillante autorité. Mais Gisèle a, pour l'instant, d'autres oreilles à séduire et elle laisse le triste monastère avec joie, non sans avoir chanté une dernière fois cependant à la messe du matin, pour le plaisir exclusif de mère Angélique.

Gisèle Méliand et Charles Garnier s'aiment depuis leur plus tendre enfance, ils sont promis l'un à l'autre. Madame Garnier évoque avec Gisèle ces souvenirs d'autrefois, qui promettaient toutes les délices :

**Vous chantiez déjà délicieusement; et, pour lui, vous consentiez à chanter. Il était bien fier de son succès, et venait me dire à l'oreille : « Elle m'aime! elle m'aime! »... Lui aussi vous aimait déjà<sup>39</sup>...**

Charles saisit fort bien le message sexuel transmis par le chant de Gisèle. Il accepte l'échange érotique, reçoit avec contentement (mais un peu passivement) le gage d'amour. Plus tard, quand il hésitera entre l'union avec Gisèle et la vie religieuse, c'est sa faiblesse devant la voix de la jeune fille qui rassure Monsieur Garnier, lui fait garder espoir en l'avenir :

**Sa voix le ravit, poursuivait M. Garnier visiblement soulagé. Il dit que rien n'est beau comme la voix humaine, quand elle est belle<sup>40</sup>.**

Pourtant, Charles échappe aux accents séducteurs de Gisèle, qui ne résonneront plus que pour « l'indicible jouissance<sup>41</sup> » des autres. Monsieur de Champlain, lui qui dit avoir « tant de plomb dans les ailes<sup>42</sup> », lui qui envisage sereinement de se séparer de sa femme peut-être pour toujours, avoue cependant que Gisèle « a des dons admirables<sup>43</sup> » ; et « sa voix céleste réveillait cette sensibilité poétique et profonde qui était en lui<sup>44</sup> ». Le chant de Gisèle ranime les premières ferveurs, ressuscite les forces vives :

**Il oubliait la vieillesse qui approchait; il oubliait les amères expériences, les amères pensées. Il se retrouvait jeune, ardent, comme à l'heure immortelle où la beauté de Québec, se révélant à ses yeux, avait charmé son cœur<sup>45</sup>.**

Monsieur de Champlain éprouve ce que tous perçoivent à l'écoute de Gisèle : que « le chant est l'expression suprême du bonheur et de la vie », qu'« il révèle l'âme à elle-même et la

ravit complètement<sup>46</sup>. Et comme « "âme", "sentiment", "cœur" sont les noms romantiques du corps » et que « tout est plus clair, [...] si l'on traduit le terme effusif, moral, par un mot corporel, pulsionnel »<sup>47</sup>, il n'y a pas d'équivoque possible. Le chant est cette chose qui rend le corps perceptible, qui le transfigure en le faisant exister, qui emporte « les âmes à ces hauteurs bénies où nul parmi nous n'établit sa demeure [...] »<sup>48</sup>. Il est le rappel d'une harmonie bienheureuse, l'ouverture sur une sérénité reconquise.

Parce que la voix est un lieu de retrouvailles privilégié de l'extase corporelle, parce qu'elle favorise « la mise à l'unisson », elle peut, lorsqu'elle éclate en transports mélodiques, « devenir l'image de la fusion de l'enfant avec la mère, d'une union pratiquement, volontairement réalisée, véritable incantation, dont nous retrouvons trace dans l'enchantement de la musique<sup>49</sup> ». Même accompagné de paroles, le chant reste toujours une expérience de communication qui va au-delà des mots, qui déborde largement la portée mesquine du sens. Il y a toujours, « même imperceptiblement, dans le chant une force qui contrarie le langage "tel qu'on le parle" [...] »<sup>50</sup>, comme si la musique venait de plus loin. Cette nostalgie d'une origine où la parfaite transparence naissait d'une sorte de miracle, le chant en recrée toute la délectation. À chaque fois que le cœur-corps étouffe à cause du trop-à-dire, il choisit spontanément de chanter : la joie et la peine passent tout à coup avec des douceurs insoupçonnées.

Quand Maurice Darville, dans *Angéline de Montbrun*, évoque « le paradis terrestre » et soutient qu'« aux jours de l'innocence, de l'amour et du bonheur, l'homme ne parlait pas, il chantait »<sup>51</sup>, il souligne le lien mystérieux que la musique vocale renoue sans cesse avec le temps béni des origines. Dans ces moments de totale communion où la voix enveloppe de son souffle la présence de l'autre, le chant devient trait d'union entre les corps, passerelle jetée en travers de leurs solitudes. C'est pourquoi le plaisir né de la musique, offerte et reçue, peut être si intense, si bouleversant, surtout qu'il est presque toujours senti comme éphémère, comme destiné à mourir. Une scène d'*Angéline de Montbrun* fait bien voir le contentement ambigu que le chant apporte, lorsqu'il est produit dans la certitude de sa perte :

Qu'il est déjà loin ce soir, où décidée de ne plus le revoir, je lui dis avant d'aborder l'explication inévitable :

« Maurice, chantez-moi quelque chose comme aux jours du bonheur. »

Il rougit, et je souffrais de son embarras. Ah ! les jours du bonheur étaient loin.

[...]

Ce chant, mon père l'aimait et le lui demandait souvent. La dernière fois que je l'avais entendu, c'était dans notre délicieux jardin de Valriant.

Comme le passé revient à certains moments, comme le passé, comme la terre rendent ce qu'ils ont pris !

Mais la douleur de la séparation était là présente, déchirante.

[...]

Je savais que je l'entendais pour la dernière fois. Pourtant je restai calme.

J'étais bien au-dessous des larmes [...] <sup>52</sup>.

Angéline prend un plaisir masochiste à reconstruire, sur des assises pourries, le bonheur perdu, à jouer avec des illusions qui achèvent de la désespérer. Avec le chant de Maurice s'éteint l'amour parfait, celui qui comblait tous les vides, qui protégeait de la nuit, du froid et de la mort. Arrive « la plus terrible des solitudes, [...] la solitude du cœur <sup>53</sup> », celle qui fait sentir « le poids de la vie », qui provoque « un dégoût sans nom, une insensibilité sauvage <sup>54</sup> ». Dans l'univers de Laure Conan, le moi est sans cesse menacé de se voir dépouillé d'une félicité première, à laquelle la vie refuse un droit de permanence, comme si l'existence n'était pas compatible avec l'état de plénitude. Vivre, pour les héros conaniens, c'est accepter que reste inassouvi le besoin d'aimer, que le cœur ressemble à un désert, que son chant finisse toujours par se taire...

Dans ce contexte, il est intéressant d'analyser l'espèce de fascination qu'exercent dans l'œuvre certains cantiques d'église, notamment le *Salve Regina*. La prière s'adresse, bien sûr, à la Mère de miséricorde, celle qui peut sauver ses fils de l'exil, mais la musique elle-même crée un effet de bercement très évident. Il faudrait d'ailleurs se demander si l'attachement soutenu des foules pour tout ce qui touche au plain-chant, l'émotion véritable que réveille en elles cette musique religieuse, n'ont pas de fortes racines dans le caractère même du chant grégorien : une psalmodie qui installe une atmosphère de continuité, qui avance par vagues lentes et régulières, comme si le temps ne comptait pas, comme si

toute chose était laissée en suspens. Le jeu de la respiration est aussi remarquable, du fait que la reprise de la voix se fait volontairement discrète, de manière à éviter toute coupure manifeste dans la mélodie. Il semble donc que cette musique vocale, plus qu'aucune autre peut-être, évoque la paix heureuse du monde maternel, le tranquille bien-être du lieu originel. Et quand Francis Douglas, au moment de rendre l'âme, désire entendre le *Salve Regina*, c'est bien à une sorte de retour à l'origine qu'il aspire dans la mort.

Dans l'œuvre de Laure Conan, le chant est à la fois expression du désir sexuel et rappel nostalgique du paradis perdu. L'image persistante de la mère, comme ultime pôle de satisfaction, fausse précisément la marche du désir et le fait éclater en tous sens. Essayer de lui donner une identité bien définie, tenter de le faire entrer dans un cadre trop rigide, ce serait mettre de l'ordre dans un texte qui fonctionne presque toujours sur l'ambivalence et la contradiction. Quand le corps a autant de mal à échapper à la honte, il est normal que sa parole ne soit pas claire et qu'elle présente quelques incohérences.

#### Notes

- <sup>1</sup> *Laure Conan ou l'anonymat sexuel*, thèse de maîtrise, Université Laval, Québec, 1977, 172p. dactylographiées.
- <sup>2</sup> Préface à *Angéline de Montbrun*, Québec, Léger Brousseau, 1884, p. 8.
- <sup>3</sup> Guy Rosolato, « la Voix : entre corps et langage », dans *Revue française de psychanalyse*, 38, 1974, pp. 75-95.
- <sup>4</sup> *Angéline de Montbrun*, dans *Œuvres romanesques*, I, Montréal, Fides, 1974, Coll. du Nénuphar, p. 97.
- <sup>5</sup> *Un amour vrai*, dans *Œuvres romanesques*, I, p. 39.
- <sup>6</sup> *À l'œuvre et à l'épreuve*, dans *Œuvres romanesques*, II, Montréal, Fides, 1975, Coll. du Nénuphar, p. 83. C'est nous qui soulignons.
- <sup>7</sup> *Angéline de Montbrun*, p. 97. Souligné dans le texte.
- <sup>8</sup> *Angéline de Montbrun*, p. 224.
- <sup>9</sup> « Rasch », dans *Langue, discours société. Pour Émile Benveniste*, Paris, Seuil, 1975, pp. 217-229.
- <sup>10</sup> *Angéline de Montbrun*, p. 98.
- <sup>11</sup> *Angéline de Montbrun*, p. 199. C'est nous qui soulignons.
- <sup>12</sup> *Idem*.
- <sup>13</sup> *Angéline de Montbrun*, p. 200.
- <sup>14</sup> *Ibid.*, p. 129.
- <sup>15</sup> *Ibid.*, p. 109. C'est nous qui soulignons.

- 
- <sup>16</sup> *Angéline de Montbrun*, p. 97. Souligné dans le texte.  
<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 225.  
<sup>18</sup> *Angéline de Montbrun*, p. 110.  
<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 105.  
<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 224.  
<sup>21</sup> *Un amour vrai*, p. 51.  
<sup>22</sup> *La Sève immortelle*, dans *Œuvres romanesques*, III, Montréal, Fides, 1975, Coll. du Nénuphar, p. 194.  
<sup>23</sup> *Idem.*  
<sup>24</sup> *Un amour vrai*, p. 53.  
<sup>25</sup> *Idem.*  
<sup>26</sup> *Idem.*  
<sup>27</sup> *Un amour vrai*, p. 38.  
<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 57. C'est nous qui soulignons.  
<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 63.  
<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 70.  
<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 75.  
<sup>32</sup> *À l'œuvre et à l'épreuve*, p. 24.  
<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 18.  
<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 23.  
<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 28.  
<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 23.  
<sup>37</sup> *Ibid.*  
<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 28.  
<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 35.  
<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 60.  
<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 112.  
<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 41.  
<sup>43</sup> *Ibid.*  
<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 116.  
<sup>45</sup> *Ibid.*  
<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 68.  
<sup>47</sup> Roland Barthes, « Rasch », p. 224.  
<sup>48</sup> *À l'œuvre et à l'épreuve*, p. 174.  
<sup>49</sup> Guy Rosolato, *op. cit.*, p. 82.  
<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 85.  
<sup>51</sup> *Angéline de Montbrun*, p. 97.  
<sup>52</sup> *Angéline de Montbrun*, p. 225-226.  
<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 157.  
<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 227.
-